

# HELHESTEN

HELHESTEN har Fernisagefest hos Sylvander

Lørdag den 13. Februar efter Aabning af Udstillingen i Pustervig

Hele Kildeøen for os selv

5 Kr. for Middag

★ Suppe - Steg - Kaffe ★

Dans og Musik

Det serveres Kl. 17½

Efter Spisning Entré 1,50 Kr.

billig Øl og Snaps

Vi mødes i Klampenborg

S-TOG hver 20 Min.

HELHESTEN . TIDSSKRIFT FOR KUNST . 2. AARGANG . HEFTE 2-3 . Side 29—60

KR. 3.50 . ABONNEMENTSPRIS KR. 9.00 PR. AARGANG . POSTKONTO 58960

INDHOLDSFORTEGNELSE:

*Forsiden* af Robert Storm Petersen.

*Litografi* af Vilhelm Lundstrøm ........ 29

*Taarne og tradition* af R. Dahlmann Olsen ........ 31

*Litografi* af Asger Jørgensen ........ 33

*Bambara* af Carl Kjersmeier ........ 35

*Litografi* af Else Alfelt ........ 40

*Arthur Rimbaud* af Knud Lundbæk ........ 41

*Litografi* af Henry Heerup ........ 49

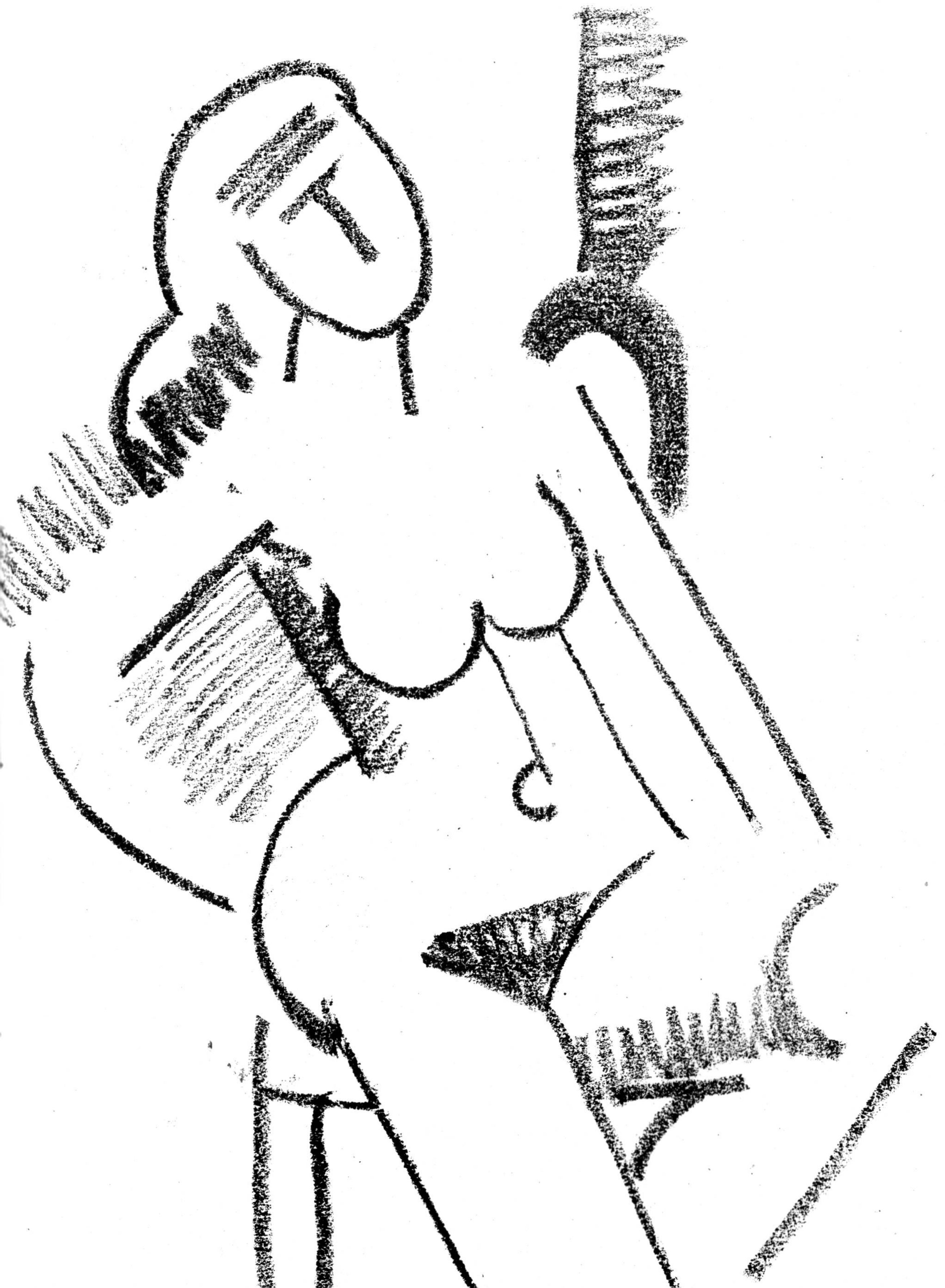
*Følelser eller drifter* af Sigurd Næsgaard ........ 51

*Litografi* af Ejler Bille ........ 56

*Om Ejler Bille* af Carl Henning Pedersen ........ 57

*Litografi* af Erik Ortvad ........ 61

**Ansvarshavende Redaktør: R. Dahlmann Olsen, Prags Boulevard 12, S. Telefon: Amager 6136 vega**



## STORM P. BOGEN

*Robert Storm Petersen, Malerier, Tegninger.*
*Carit Andersens Forlag.*

Kunst er en livsytring. Den kraftigst udtrykte kunst er livsytring i den grad, at man ikke tænker paa, at det er kunst. Det er ingen tilfældighed, at det ikke er professionelle kunstskribenter, der har skrevet bogen om Storm P. Ham kan man ikke just sige, at det stempler. Det er ikke her vitaliteten mangler. Indrømmes maa det dog, at den kunsthistoriske vurdering af Storm Petersen er uhyre kompliceret. Men hvordan er denne humor i opfattelsen blevet tilkæmpet, denne fatalistiske livsindstilling, der maaske paa bunden er den mest tragiske af alle. Vi ved ikke om vi skal le eller græde den dag vi virkelig ser, derfor vælger vi helst det første. Der er kort fra latter til graad. Selv deres fysiologiske udslag er stærkt beslægtede.

James Ensor og Johannes Holbech lo ikke saa meget, men noget.

Storm Petersens Humor er ikke bygget paa uvidenhed hverken om udtryk eller indhold. Det skiftende indhold, der gennem tiderne har optaget kunsten, har han opsøgt. Denne suverænt følte paavirkning fra al kunstnerisk skaben er en af kræfterne i Storm Petersens kunst.

*A. J.*

## HVORFOR LAVER DE IKKE THORVALDSENS MUSÆUM OM?

Den i forrige nummer fremsatte kritik af Thorvaldsens musæum redegør ikke for aarsagerne til, at det er stagneret som kunstfaktor.

Forholdet er det, at musæet er belemret med et testamentarisk klausul, der forbyder enhver tilføjelse af kunstværker til musæet, der ikke har en direkte tilknytning til Thorvaldsens person.

Er Thorvaldsens indirekte indflydelse paa sin samtids bedste kunst af mindre betydning end hans direkte tilknytning til de talentløse snobber, der kredsede om hans person?

Den bemærkelsesværdige aktivitet, som musæets ledelse lægger for dagen, har ingen mulighed for at udfolde sig ad den naturlige vej, ved en højnelse af musæets kunstneriske standard, men maa arbejde med sekundære omraader for paa den vis at skabe en kunstig aktualitet om musæet.

Disse klausuler burde fjærnes, saa musæet stod frit som ethvert andet musæum, der opretholdes af og for de levende mennesker.

Men autoriteternes indstilling til restaureringen af Sonnes frise synes at vise, at man foretrækker at lade musæet mugne op i fred og ro. Ruiner har jo saadan en egen skønhed.

*A. J.*

## EN STOR ROMAN AF SCHADE

*Jens August Schade: Kærlighedens Symfoni.*
*Thaning og Appels Forlag. 5,75 Kr.*

Jens August Schade har i „Kærlighedens Symfoni“ igen skrevet en af sine store romaner. Det er ikke papirvægten eller bogstavmængden, der vejer til i Schades romaner. Det er i intimitetens koncentration og perspektivets umaadelighed, at storheden i disse romaner ligger. De er større end bjærge og vognlæs af fede bestsellers.

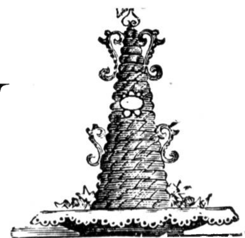
Schades romanproduktion byggede i „Den himmelske elskov paa jorden“. „En underlig aften i verdenshistorien“ og i „En eneste stor hemmelighed“ paa oplevelsen af Danmark med alle dets krinkelkroge. Men i den gaadefulde roman „Kommodetyven“ tog han pludselig hele jorden, ja universet i besiddelse, som sit livsrum. Den fulgtes af novellesamlingen, der ikke uden grund hed „Verdenshistorier“, og nu i vinter af romanen „Kærlighedens symfoni“. Han har ophævet den gamle enhed af tid og sted og ladet det alt sammen smelte sammen til en endnu større enhed, der gaar langt ud over vor fatteevne i tiden og rummet. Det er menneskehedens enhed, det er de usynlige baand mellem os alle. Det, der i „Kommodetyven“ var spændende, dunkelt og anet, det træder i denne bog frem med en klarhed og universel selvfølgelighed, der placerer Schade blandt verdenskunstens digtere af idag.

Det er forbavsende, at der kan skabes en saadan kunst af den grobund, der er forundt Danmarks digter Jens August Schade. Det kan kun forstaas ved, at han som „forfatteren til „Dantes Død“ evner at „lave paradiset her, som helvedet er her, med andre ord lave helvede til paradis for dem, der kan forstaa det —“.

Schades betydning vil engang blive fastslaaet. Men naar der tales om ældre tiders forstokkede blindhed og ligegyldighed over for dem, der skabte værdier ud over døgnets aktualitet, ledes man ved denne forløjede sentimentalitet. Skal de samme dumheder dog være tvunget til at blive gentaget til evighed af mennesker.

*A. J.*

# TAARNE & *TRADITION*



En moderne arkitekt bygger et raadhus — befolkningen ønsker et taarn, dilemma! Den reaktionære arkitekturindstilling hos folket i konflikt med fremskridtet? Nonsense. Et taarns funktion er af ren psykisk art, hvad selv funktionalister forstaar, men erkender de, at der findes andre og dybere symboler end magt- og velstandssymboler?

Det er for billigt at tro, at hele den side af arkitekturen, der ikke tjener et praktisk formaal, kan forklares som alene at give udtryk for snobberi og glorifikation. Enhver kraft søger at manifestere sig paa en eller anden maade. Kirken, kongen, adel og borgerskab har bygget taarne. Magtsymboler? Det er det ogsaa, men er det det, der tilfredsstiller os kunstnerisk?

Kølnerdomen, Rosenborg Slot og Eiffeltaarnet burde rives ned, hvis de kun havde historisk interesse som magtsymboler. Men tingene eksisterer som kunst, og deres værdi ligger netop deri, at man kan identificere sig med dem, idet deres symbolske karakter, som udtryk for det enkelte menneskes indre kraft, er uafhængig af de magtfaktorer, der har skabt dem. Sagnet om Babelstaarnet giver paa sin smukke maade udtryk for den dybere betydning af den kunstneriske stræben, der burde ligge i alt byggeri.

Ethvert barn bygger taarne, paa alle egne af kloden rejser man flagstænger.

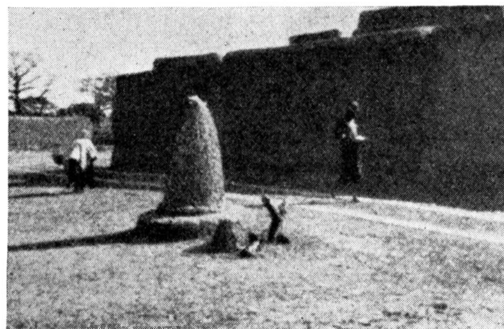
Ved rejsegildet pyntes en stang med kranse, og til fælles forlystelse er det gentaget i majstangen og juletræet. Banale glæder der paaheftes etiketten daarlig smag, hvis de ikke netop hviler i en aarhundredgammel tradition.

Totempælen og obelisken er som phalliske symboler taarnets urform, og søjlens opgave var oprindelig ikke en bærende funktion. Det er ganske simpelt totempæle, der samles om et alter, vi har i det klassiske tempel. Søjlen faar en

Parti fra Sæby, Vendsyssel



Offerpæl i en Habbelandsby, Afrika



dobbelt funktion, hvad ogsaa ses af de forskellige søjleordner. Det samme gælder for de mere ukendte ægyptiske søjler. Vor tid har som ingen anden haft uoverskuelige midler til at manifestere sig, men det er anarkiet i materialernes udnyttelse, der forhindrer det. Ikke desto mindre er det en utilgivelig tilsnigelse fra moderne arkitekters side, naar de opfatter dette forhold som et gode. Det samme negative udslag fremkommer overfor de ting, der er paaheftet etiketten »daarlig smag«, idet disse ting, foruden deres praktiske funktion har en form- og farverigdom, der virker »anstødende«, i modsætning til de funktionalistiske ting, der giver afkald paa alle effekter undtagen praktisk hensigtsmæssighed.



Flitterstads og gøgl er inspirationskilder for kunsten, og kultursnobberi er ligesaa forkert som pengesnobberi.

Galanterihandlerens brogede gøgl og tant forsøger at tilfredsstille et kunstnerisk behov, som den kultiverede, den »smagfulde« kunst ikke formaar. De ferniserede vaser arbejderne køber, tilfredsstiller det samme kunstneriske behov, som de underglaserede vaser. Vil arkitekterne ikke gaa videre med de opgaver, der ligger for næsen af dem, vil de se med fuld ret befolkningen trække sig tilbage til papbjælker og tintallerkener paa væggene. Mennesket kan ikke nøjes med et rum, der kun tiltaler hans intellekt, omgivelserne maa være i kontakt med hele hans sjæl og krop.

Smagen er den største hemsko for arkitekturens udvikling. Den absolutte stagnation er stil.

Menneskets udtryk i arkitekturen er to ting, beboelse og poesi, ingeniørarbejde og kunst, men ingeniørarbejdet alene gør det ikke.

Det er arkitekternes problem, om folk skal nøjes med forloren renaissance og andre direkte forløjede ting eller opleve den kunst, der er i stand til aandeligt at forny dem.

*R. Dahlmann Olsen.*


ASGER

# BAMBARA

## SUDAN, FRANSK VESTAFRIKA

Bambara er den numerisk set stærkeste Stamme i Sudan. Deres Antal kan anslaas til ca. ¾ Million, men Bambara-Sproget har bredt sig langt udover Sudans Grænser og tales og forstaas af talrige Ikke-Bambaraer. Det er et Folk af flittige Agerdyrkere.

Den interessanteste Del af Bambara-Kunsten er de stiliserede Antilope-Maskeopsatser, der anvendes under Dansen ved Saanings- og Høstfester og hver Gang et nyt Stykke Jord skal indtages til Dyrkning. De er fastgjort til en lille Hue af flettet Straa, og bæres ovenpaa Hovedet af den dansende, som efterligner Antilopernes Spring. Deres Navn er »Tchi ouara« (»Agerdyrkningsdyret«) og de forestiller den store og den lille Antilope (»Dadje« og »Sogoni«). Det ligger nær at antage, at naar et agerdyrkende Folk som Bambara har valgt et Dyr som Antilopen til Agerbrugsfetisch, er det, fordi det myldrer med Antiloper, hver Gang man brænder Broussen af, for at opdyrke et nyt Stykke Jord.

Der er ikke nogen bestemt Tradition for, hvordan disse Maskeopsatser skal se ud. Fra Landsby til Landsby skifter Stil og Komposition, har Kunstnerne suveræent — som om de kappedes om at overgaa hinanden i Fantasifuldhed — skabt stadig nye Typer. Af de 56 Stykker, jeg har hjembragt, er der ikke to, som er af helt ens Type.

Alt synes at tyde paa, at disse Maskeopsatser, fra en ret naturalistisk Antilope gennem stigende Stilisering er endt i den rene Abstraktion samtidig med, at Kunstnerne har fortabt sig i mere og mere komplicerede Former og en mere og mere forfinet Udnyttelse af Kontrastvirkningen mellem glatte og riflede, matte og blanke Flader.

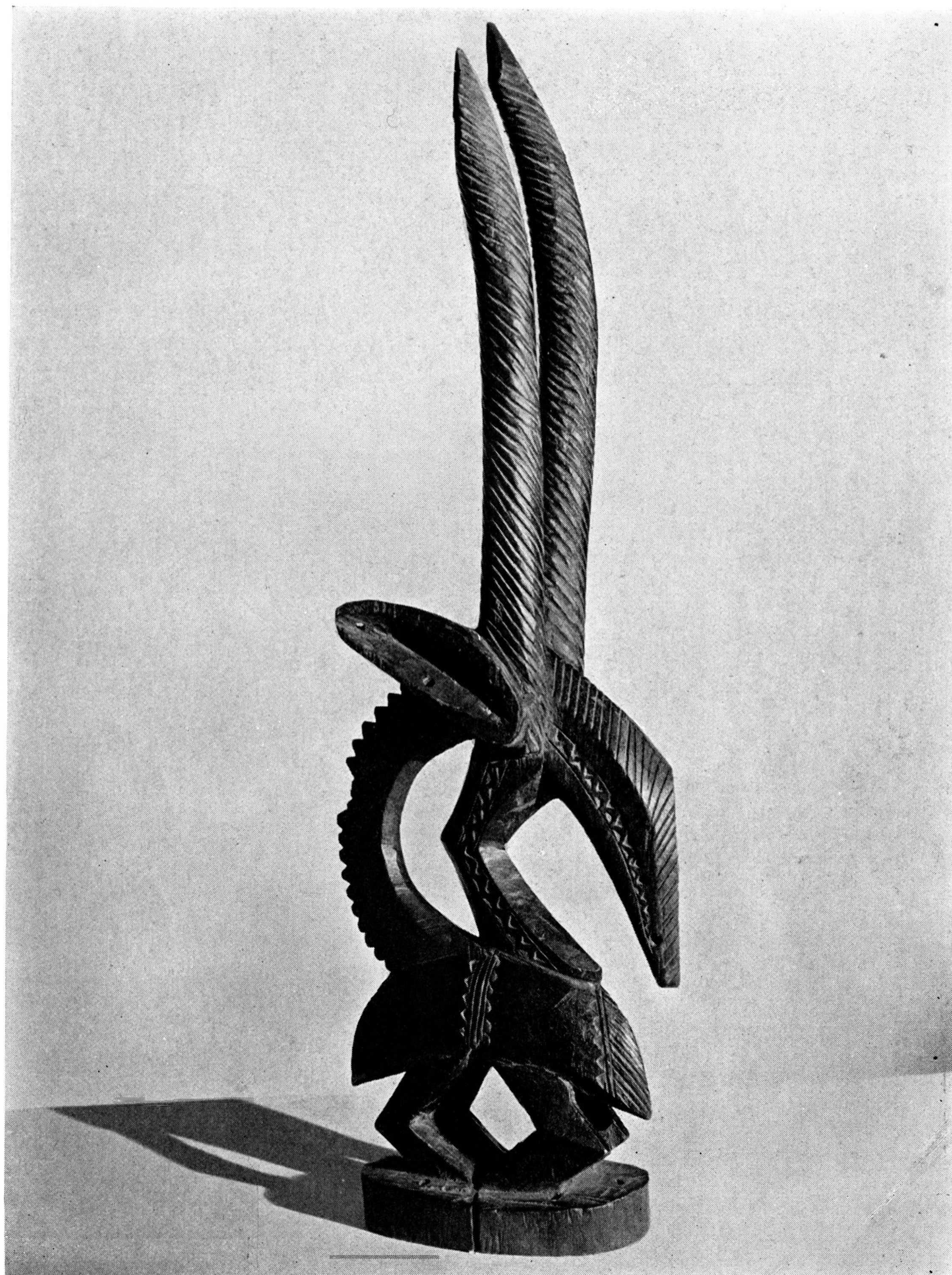
Disse geometriske, konstruktivistiske Skulpturer, der virker som dristige Ingeniørarbejder, er vel nok den Form for afrikansk Negerskulptur, der virker stærkest paa en Generation, som er vokset op med Kubismen og Expressionismen.

Carl Kjersmeier.

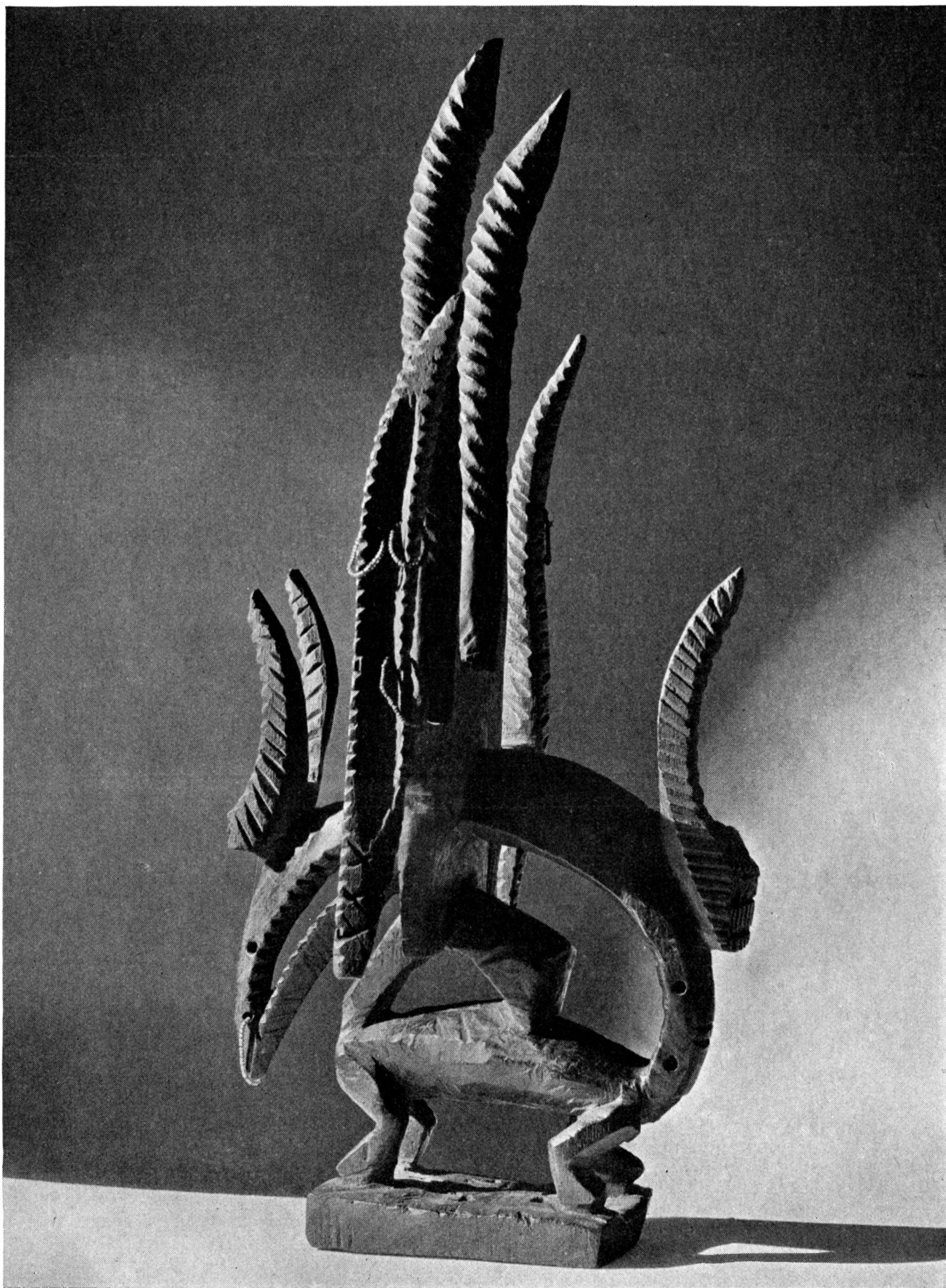


Højde: 52 cm

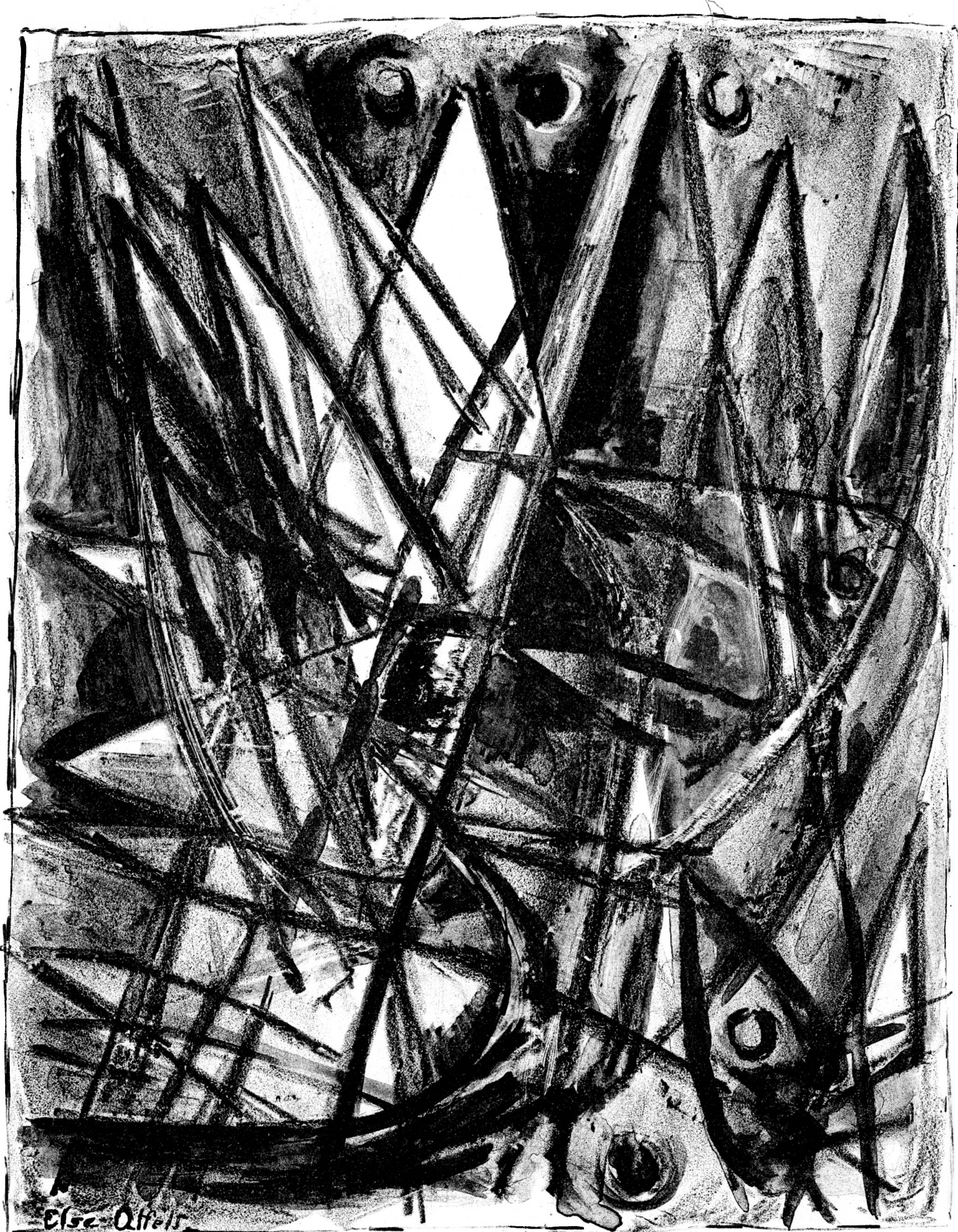
Findested: Sogola



Højde: 49 cm Findested: Diegoumina



**Højde: 43 cm** **Findested: Tenendou**


Else Alfelt

# *ARTHUR RIMBAUD*

*Med denne artikel af Knud Lundbæk gives der en introduktion til den franske digter Rimbaud*



*Det er først i de sidste 10—20 aar, at man har faaet nogenlunde paalidelige oplysninger om de ydre tildragelser i Rimbauds liv. Dette skyldes først og fremmest den lidet tiltalende fordrejelse og forfalskning, der i en række af arbejder bragtes til torvs af Rimbauds søster Isabella, og dennes mand, den herostratisk berømte Paterne Berrichon. De følte sig forpligtet til at fremstille et ophøjet og katolsk billede af digteren: Vidunderbarnet, der efter svære kampe, og gennem fornægtelse og fornedrelse, fandt sin vej til den kristne religions sandhed. Dette naive og bevidst løgnagtige glansbillede er nu kun en mørk plet i litteraturhistorien, men det har dog haft en stor betydning, og var indtil for ikke længe siden det eneste kendte. Claudel, hvis fortale endnu optrykkes i de gængse udgaver af Rimbauds værker, kender kun den forskønnede Rimbaud, taler om ham som en katolsk helgen, og har ladet offentligheden tilflyde den meddelelse, at det var gennem læsningen af Rimbaud, at han blev omvendt til kristentroen. For Mauriac er han den kristne synder, der hader korset, men samtidig drages imod det, og omvender sig gennem kamp og lidelse.*

*Hvis man holder sig til Rimbauds egne breve og uhildede venners og bekendtes vidnesbyrd, faar man et ganske andet billede af digteren.*

*Arthur Rimbaud fødtes i 1854 i Charleville, en provinsby i Ardennerne, tæt ved den belgiske grænse. Faderen var en tidligere koloniofficer, moderen en velhavende bondedatter fra Charlevilles omegn. (Nyere undersøgelser har vist udprægede asociale træk hos moderens to brødre: den ene flygtede som ung hjemmefra efter en tyveriaffære, og opholdt sig i mange aar i Algier. Den anden var en uforbedrelig vagabond og dranker.) Ægteskabet var ikke lykkeligt. Faderen forlod hjemmet, da Arthur var 6 aar gammel, og overlod derefter opdragelsen af de fire børn*

*til moderen. Hun var en bigot, smaaborgerlig og haardhjertet person, der synes at have virket usympatisk paa alle, der har kendt hende. Arthur voksede op i en atmosfære af snæversyn og fromhed, som han selv siden har skildret med den yderste væmmelse i sine digte. I skolen var han i begyndelsen en mønsterelev, beundret af lærere og udmærket ved talrige skolekonkurrencer. Men allerede da han var 14 Aar gammel begyndte han at vise sit rette ansigt. Han stiftede et nært venskab med en ung lærer ved navn Izambart, som indførte ham i litteraturens verden og under hvis øjne han skrev sine første fine, men upersonlige digte. I 1870, midt under den fransk-tyske krig, stak han af hjemmefra og rejste til Paris. Han blev arresteret og sendt tilbage, men faa maaneder efter flygtede han atter, dennegang til Belgien, hvor han vagabonderede i en maanedstid. Fra 1870 til efteraaret 1871 foretog han flere nye mislykkede flugtforsøg. Hjemme nægtede han at gaa i skole, drev rundt paa gaderne og hang paa caféerne, hvor nye bekendtskaber gav ud paa ham. Hans uhyre følsomhed og saarbarhed havde skabt en frihedstrang i ham, og et had til samfundet, til mennneskelivet i almindelighed, der nu slog ud i lys lue. Han svælgede i forbandelser og skældsord og pornografiske digte til glæde for sine cafévenner. En enkelt af dem, ved navn Bretagne, en blodrig brøleabe, stod ham særlig nær. Hos ham læste han occultistiske bøger.*

*Der har været skrevet meget om Rimbauds forbindelse med den mystiske og occulte litteratur og om den paavirkning, han skal have faaet fra indisk digtning. I virkeligheden har det sikkert kun drejet sig om et meget overfladisk kendskab, væsentlig gennem Ballanche's filosofiske værker fra aarhundredets begyndelse og gennem Eliphas Levy's populære magiske skrifter, der udkom mellem 1850 og 1870. Men det er utvivlsomt vigtigt, som Enid Starkie, der specielt har interesseret sig for denne side af Rimbaud, fremhæver, at den occulte tanke i datiden var psykologisk skillemønt, ligesom Freuds teorier er det nu om dage. Det er ikke nødvendigt at studere kilderne for at blive paavirket af saadanne massetanker, for at optage principielle ideer og synspunkter derfra og udtrykke sig i disse tankers sædvanlige sprog.*

*I sommeren 1871 begynder Rimbauds æstetiske teori at tage form. Ud af læsningen af samtidens litteratur, først og fremmest Baudelaire og Verlaine, af bekendtskabet med den mystiske filosofi, af hans eget personlige oprør mod hjemmet og samfundet, hans had til den »idiotiske tid«, han levede i, springer hans teori om »Seeren«. I det berømte »Seerbrev«, der er blevet en af de stærkeste inspirationskilder for eftertiden, skriver han:*

»... *Jeg* er *en anden.* Hvis kobberet vaagner som trompet, saa er det ikke kobberets skyld. Det synes jeg er klart. Jeg overvaager min tankes løvspring. Jeg betragter den, jeg lytter til den. Jeg fører buen hen over strengene: Symfonien begynder at røre paa sig i dybet, eller kommer til syne i et spring...

... Jeg siger, at man maa være *Seer,* gøre sig til *Seer.* Digteren gør sig til *Seer* ved en lang, umaadelig og velovervejet *forvirring af alle sine sanser.* Alle kærlighedens, lidelsens og vanviddets former. Han opsøger selv, han tømmer alle gifte, og bevarer kun deres essens i sig. Uudsigelige tortur, hvor han behøver al sin tro, al sin overmenneskelige styrke, hvor han bliver den store syge, den store forbryder, den store forbandede, — og den viseste af de vise! — For han naar *det ukendte!* Fordi han har dyrket sin rige sjæl, intensere end nogen anden! Han naar til det ukendte. Og naar han bliver afsindig og til sidst ikke mere forstaar sine egne syner, saa har han dog set dem! Lad ham blot sprænges i sin flugt af ting, som ingen har hørt eller sagt før han: der skal nok komme andre frygtelige arbejdere. De vil begynde ved de horizonter, hvor den anden segnede....

... Digteren er altsaa den, der virkeligt stjæler ilden. Menneskeheden, ja selv dyrene, er givet i hans varetægt. Han skal faa dem til at lytte, føle og høre sine fund. Hvis det han drager frem *dernede fra* har form, giver han form. Hvis det er formløst, giver han det formløse. ...

... Det ukendte kræver nye former...«

*Alting er forandret. Han er nu ikke mere skoledrengen, der faar lussinger af sin moder for at skulke. Selv den første voldsomme reaktion, det blinde solderi, de natlige vagabondager, hvor han skriver »Merde à Dieu« paa bænkene i parken, er nu ligesom glemt, traadt i baggrunden. Han har nu v i r k e l i g grund til at føle sig hævet over sine samtidige, han er den udvalgte digter, som verden venter paa, han staar parat til at omstyrte verdensordenen og vise vejen til det nye paradis.*

*Efter Bretagne's raad skriver han til Verlaine, sender ham sine digte, deriblandt »Den berusede baad«, og beder ham om hjælp. Verlaine begejstres for hans geni og inviterer ham til at bo hos sig i Paris.*

*Da Rimbaud kom til Paris i oktober 1871, var han netop fyldt 17 aar. Verlaine blev hurtigt lige saa begejstret for ham selv som han allerede var for hans digte. I begyndelsen boede Rimbaud i Verlaines hjem, senere i værelser rundtomkring, som Verlaine og hans venner betalte for ham. Opholdet i Paris varede et aarstid, det næste aar boede han i Bruxelles og i London sammen med Verlaine. Disse to aar er Rimbauds egentlige digteaar, i dem skriver han sit hovedværk, »Les Illuminations«, hvori han realiserer sine teorier fra »Seer-brevet«.*

*Fra talrige anekdoter og breve ved vi, hvordan Rimbaud virkede paa sine samtidige i disse aar. Han var snavset og elendigt klædt, talte Ardennerdialekt, og saa ud »som en flygtning fra en opdragelsesanstalt«. Hans opførsel var præget af overvældende brutalitet og utilnærmeligt hovmod og arrogance. Overfor Verlaines familie og venner har han været en utaalelig børste, der kun tænkte paa at »skandalisere borgerskabet«, naar han overhovedet gad interessere sig for dem. Ved deres »digteraftener« lagde han sig paa en divan og lod somom han sov, naar der blev læst noget, som ikke passede ham, eller afbrød oplæsningen med stadigt gentagne obscøniteter. Naar han boede hos folk, rev han blade ud af deres bøger og anvendte dem til hygiejniske formaal eller forargede naboerne ved at optræde splitternøgen i vinduet. Flere gange kastede han sig ud i blodige værtshusslagsmaal.*

*Efter kort tids forløb var han udelukket fra digtercirklen, og siden strejfede han rundt paa gaderne i Quartier Latin, oftest i selskab med Verlaine, der beundrede ham, og med hvem han havde sluttet et nært venskab. Han har antagelig været beruset det meste af det aar han boede i Paris. Men samtidig skriver han »Les Illuminations«, og det er klart, baade deraf, og af hans breve, at hans solderi nu havde et ganske andet præg end forrige aar, hjemme i Charleville. Det var nu den bevidste, tilstræbte »forvirring af alle sanserne«, som han havde kaldt det i sit »Seerbrev«. Den villede depravering var en selvpaalagt lidelse, et selvvalgt »martyrium«. Samtidig gav beruselsen ham de hallucinationer han utaalmodigt tørstede efter og hensynsløst opsøgte. Rivière er blevet haanet for sit Rimbaud-studie, hvori han finder nøglen til forstaaelsen af Rimbaud i hans enestaaende sjælsrenhed, han var »mennesket uden arvesynd«. Der er ikke desto mindre meget rigtigt i dette ensidigt fremholdte billede: Denne 17-aarige havde virkelig sat sig maal saa høje som næppe nogen anden i europæisk aandsliv før ham — Blake alene undtagen. Han vilde revolutionere kunsten og hele menneskelivet, føre det tilbage til en primitiv-mystisk tilstand, hvor mennesket forenes med Guddommen. Derfor forstod han ikke sine samtidige, og foragtede dem, alle disse »almindelige mennesker«, der sløvt affandt sig med verdens gang, med menneskets byrdefulde lod. Og derfor veg han ikke tilbage for noget middel, selv det extremeste, naar det blot for en stund bragte ham ud af meningsløshederne og gav ham herredømmet over en friere, lykkeligere verden.*

*Der er bevaret et fotografi af Rimbaud fra disse aar. Det lille runde ansigt med den barnlige næse kontrasterer mærkeligt mod mundens bitre linie og den kraftige, stædige hage. Blikket synes at rumme al den selvbevidsthed og foragt for »de andre«, vi kender fra hans breve og digte.*

*I slutningen af 1872 og begyndelsen af '73 boede han sammen med Verlaine i Bruxelles og i London. Det liv, han førte her, og hans digteriske produktion adskiller sig kun ubetydeligt fra det første aar i Paris. Men efterhaanden trættedes han af Verlaines venskab. I 1873 forlod han vennen, efter et voldsomt opgør med revolverskud osv., og rejste hjem til Ardennerne.*

*Hjemme paa landet i Roche, paa morfaderens gaard, skrev Rimbaud sit sidste værk: »Une saison en Enfer«. Det er denne bog, der er aarsagen til de utallige forskellige udlægninger og opfattelser af Rimbauds sjæleliv. I denne ser han tilbage paa sit tidligere liv og siger dette og digtekunsten farvel. Han længes nu mod et nyt simpelt liv, helst langt borte, udenfor det forhadte Europa. Men det er svært med sikkerhed at afgøre, hvordan han forestillede sig denne nye tilværelse. Alvor og ironi er oftest ikke til at skille fra hinanden. Var det mod en religiøs livsopfattelse, han vendte sig, mod en højere asketisk form for mysticisme, mod et udadvendt, aktivt liv, mod ry og berømmelse? Der vil sikkert altid være de skarpeste meningsforskelle paa dette punkt. Men hele sagen har mindre betydning end den almindeligvis tillægges. »Une saison en Enfer« er først og fremmest »Les Illuminations«s historie, dertil et uklart fremtidsbillede. Den er et psykologisk dokument, hvad der tydeligt demonstreres derved at det er den, Rimbaud-litteraturen først og fremmest handler om. Kun i anden række er den et kunstværk, og som saadant staar den langt tilbage for »Les Illuminations«.*

*Vi ved ikke hvad Rimbaud vilde, men vi ved i alt fald hvad han gjorde. Straks efter trykningen af »Une saison en Enfer«, den eneste bog Rimbaud selv »udgav«, mistede han fuldstændigt interessen for den. Tryk-*

*keriet blev ikke betalt og oplaget laa i aartier paa et forlagslager.*

*I 1873 opgav Rimbaud sit digterliv. Han var da 19 aar gammel. I resten af sit liv skrev han ikke en linie, udover breve til familien og enkelte videnskabelige geografiske beskrivelser. Han interesserede sig overhovedet ikke for sit værks skæbne, for den berømmelse han fik ved den nye symbolistiske bevægelses udgivelse af hans digte i 1886.*

*Fra 1875 til '80 vagabonderede han i Tyskland og Italien, rejste med et cirkus, bl. a. til København og Stockholm, og tog til Sumatra i hollandsk tjeneste. Fra 1880 til '91 var han kaffe-, elfenben- og vaabenhandler i Arabien og Abyssinien, og forsøgte sig som opdagelsesrejsende. I 1891 blev han syg, sandsynligvis af en ondartet svulst i det ene ben. Han rejste hjem til Frankrig og døde i Marseille samme aar, 37 aar gammel.*

*II*

*Rimbauds digte fra de første aar i Charleville er enten upersonlige, skrevet i den gængse Parnasse-stil, eller rene hadexplosioner, fulde af grovheder og skoledrengeslang. De viser resultatet af hans oprør: den fuldstændige frihed. Intet er ham helligt. Familie, fædreland, religion og moral optræder kun som skydeskive for hans spot og skældsord. Der er fremragende ting imellem, men alt i alt ser det nu for vore øjne kun ud som optakten til hans senere værk. Kun det sidste digt, han skrev i Charleville, »Den berusede baad«, hæver sig op til de samme højder, som han siden skulde naa. Dette fantastiske billedoverlæssede ordtrylleri hører til det fineste, der er skrevet inden for den klassiske franske traditions rammer.*

— — —

*Med »Les Illuminations« er tonen pludseligt ændret. Rimbaud har fundet sin »Seerteori« og har brudt med hele den gængse kunstopfattelse.*

*Det er det første bevidste forsøg i fransk litteratur paa at adskille digtekunsten fra det intellektuelle. For første gang er meddelelsesindholdet, specielt det psykologiske, uden betydning. »Anekdoten« havde gennem aarhundreder tynget litteraturen, og for de senere generationer var den psykologiske fremstilling i stadig højere grad blevet digtekunstens egentlige opgave. I »Les Illuminations« er der kun faa steder, der kan kaldes psykologiske skildringer, og selv i disse er det direkte kunstneriske, selve poesiens sprog, saa dominerende, at man tydeligt føler, at det er her accenten ligger.*

*Det var naturligvis ikke noget f u l d s t æ n d i g t uhørt i fransk aandsliv; Balanche, som Rimbaud kendte, havde skrevet den ordsprogsagtige sætning: Poesien er et sprog, ikke en sprogform. Romantikerne havde dyrket »det ukendte« og hos Baudelaire havde ordkunsten faaet en langt stærkere understregning i poesien end man før havde kendt. Men dog var den psykologiske skildring stadig det afgørende, et forsøg paa, man kan næsten sige videnskabeligt at demonstrere og anskueliggøre subtile sjælelige rørelser.*

*Den betydning Rimbaud gav digtekunsten, som han definerede i sit »Seer-brev«, og som han realiserede i »Les Illuminations«, var vidt forskellig fra Baudelaires. »Les Illuminations« bestaar af versificerede digte og korte prosadigte. Sammenligningen med Baudelaires »Parisisk Spleen« melder sig straks, men en nøjere betragtning viser, hvor forskellige de er, i deres maal og i deres udtryksmidler. »Parisisk Spleen« er smukke, harmoniske, følelsesfulde skildringer, ordmalerier af mennesker og fjerne lande, gennemtrængt af Baudelaires karakteristiske, vage udlængsel. Prosadigtene i »Les Illuminations« virker i modsætning hertil ved første øjekast som raa og ufærdige notater. De lande og byer, der skildres, er ikke Paris eller London, set gennem et digterisk slør, det er rene, villede hallucinationer, hvis elementer er enkelte løsrevne fantasibilleder, der lægges ovenpaa hverandre som fantastiske byggeklodser. I nogle af de digte, der her er søgt gengivet paa dansk, ser man denne ophobning af visioner, tilsyneladende usammenhængende, ofte skrigende disharmoniske. I »Mystik« og »Hjulspor« staar helhedsbilledet dog endnu nogenlunde klart, selv ved første gennemlæsning. I »Scener« er forbindelsen mellem de enkelte led ofte vanskelig at paavise. Og dog giver fordybelsen i dette digt et ejendommeligt og betagende helhedsindtryk. — En anden slaaende forskel fra »Parisisk Spleen« er mangelen paa tilstræbt musikalitet af sproget. Der e r ganske vist en slags »musik« i Rimbauds sprog, men den er ligesom sekundær, opstaar mere ufrivilligt af billedernes glans og deres overraskende sammenkædning.*

*Men først og fremmest er forskellen jo den, at Baudelaire altid er fuldstændig og let f o r s t a a e l i g. »Les Illuminations« er »herme-*

*tisk« litteratur, maa være det efter sin forfatters opfattelse af digteren som Seeren, den synske. Der er talrige ord og billeder, man ikke forstaar første gang man læser et digt af Rimbaud. Men deres antal aftager ved hyppig omgang, selv om der sikkert altid vil restere ting man maa give op overfor. Dèt drejer sig jo ikke om en intellektuel forstaaelse, vanskelighederne ligger ikke i en kompliceret tankegang. Det der kræves er, at man opdager den emotionelle klang i ordene og lærer at følge følelsens bevægelse gennem digtet. Man skal, som Joyce engang har sagt, ikke læse linierne, man skal betragte ordene.*

*Andre digte, som fx. det storslaaede »Geni«, er lovsange, mystiske hymner til den udvalgte, kunstneren. Her besynger Rimbaud begejstret sine nyopdagede gaver og priser sin magiske magt over universet. — I et andet digt maler han den kortvarige lykketilstand, der fulgte efter syndflodens renselse. Men verden er hurtigt sunket tilbage i de gamle triste spor, og digteren ønsker kun en ny syndflod, der vil udslette den elendige menneskeslægt, der har mistet evnen til at se.*

*De versificerede digte er baade lettere og sværere end prosadigene. I nogle af dem, som fx. i »Tavshed«, synes udtrykkene og sammenhængene umiddelbart fattelige. I foraarsnattens taager søger de hjemløse antikke guder forgæves efter tilfredsstillelse for deres hedenske, extatiske begær. Men mange steder, specielt i de næsten uoversættelige korte digte som »Bonheur« eller »Eternité«, aner man en dybde bag de simple ord, der først lidt efter lidt afslører sine hemmeligheder for en — ligesom i Blake's tilsyneladende naive »Songs of Innocence«.*

*Det der her, ligesom i prosastykkerne, maaske er den største vanskelighed for tilegnelsen, er den koncentrerede form. Rimbaud er ofte blevet sammenlignet med Ducasse, der under pseudonymet Comte de Lautreamont skrev sine berømte »Maldorors sange« et par aar før Rimbaud kom til Paris. Om nogen direkte paavirkning kan der sandsynligvis ikke være tale, selv om en saadan næppe kan afvises saa kategorisk som det almindeligvis gøres. Der er en tydelig lighed i den hadefulde indstilling til det borgerlige menneskeliv og i hengivelsen til fantasiens frie flugt, men der er en afgrund mellem de metoder, disse to kunstnere valgte at udtrykke sig med. Lautreamonts værk er oratorisk, en uendelig strøm af ord, der virker som var de nedskrevet efter et diktat, uden noget forsøg paa udvælgelse eller paa at finde det rigtigste og stærkeste udtryk. Hos Rimbaud er formen altid den kortest og knappest mulige. Man føler, at han hvergang har søgt at udtrykke et emotionelt indhold netop med det ene adækvate udtryk. Naar dette bliver dunkelt, er det simpelthen, fordi emotionen var dunkel. Men derfor er der ikke tale om nogen intellektuel kritik, indholdet forstærkes blot, koncentreres op, og mister ikke sin oprindeligheds styrke i gustent overlæg. — Iøvrigt er det vanskeligt hos Rimbaud at skelne mellem et indhold og en form, formen er selv indholdet. Det oprindelige emotionelle indhold opgives i det øjeblik udtrykket nedfældes. Man kan ikke bagefter »forklare« et digt af Rimbaud.*

*I de sidste digte i »Les Illuminations« lyder imidlertid allerede en ny tone. Det er somom extasen har trættet digteren ud, tvivlen begynder at vise sig. Tvivlen paa at det er muligt saaledes at realisere den mystiske oplevelse i en fuldstændig renset ordkunst.*

*Og allerede næste aar skriver han »Une saison en Enfer«. Indholdet og betydningen af dette værk er allerede omtalt. Det er sammenbruddet, opgivelsen af alle teorierne, der havde ført til »Les Illuminations«. De gav alligevel ikke* n o k*, der maatte være andre veje. Af størst interesse er det afsnit, der betegnes »Ordets alkymi«, hvori han ser tilbage paa sine Seer-aar, »historien om en af mine galskaber«, som han nu kalder det.*

»... I lange tider havde jeg pralet af at besidde alle tænkelige landskaber. Den moderne digtekunsts og malerkunsts berømtheder fandt jeg latterlige.

Jeg elskede de idiotiske billeder, figurer over døre, dekorationer, fortæpper i gøglertelte, skilte, skillingstryk; den forældede litteratur, munkelatin, de erotiske bøger, fulde af stavefejl, vore forfædres romaner, æventyr, børnebøger, gamle operaer, naive omkvæd, naive rytmer. ...

... Jeg opfandt vokalernes farve! A sort, E hvidt, I rødt, O blaat, U grønt — jeg bestemte hver enkelt konsonants form og bevægelse, og i instinktive rytmer bildte jeg mig ind at have opfundet et poetisk sprog, der en skønne dag vilde vise sig at tale til alle vore sanser. Jeg forbeholdt mig oversættelsen....

... Jeg vænnede mig til den simple hallucination: jeg saa ganske simpelt en Moské, hvor der laa en fabrik, en officerskole bygget af engle, kalechevogne paa himlens landeveje, en stue paa bunden af søen; uhyrer, mysterier; en lystspiltitel var nok til at mane rædselssyner frem for mig. Derefter forklarede jeg mine magiske sof-

ismer med ordhallucinationer! — Til sidst syntes min sjæls forvirring mig hellig.«

*Men afsnittet slutter:*

»Alt det er forbi. I dag ved jeg, hvordan man hilser skønheden.«

*»Une saison en Enfer« er Rimbauds afsked med digtekunsten. I de følgende aar af sit liv søgte han at l e v e det han indtil da havde d i g t e t. Lykkedes det? Vi ved det ikke, men det gør ikke noget. Det kommer os ikke ved. Den der angaar os er digteren, der skrev »Les Illuminations«. Heller ikke han interesserede sig noget videre for sin læser, han skrev »med ryggen til publikum«, som man har sagt. Men bogen ligger paa bordet, aaben, og venter paa den, der tør kaste sig ud i den.*

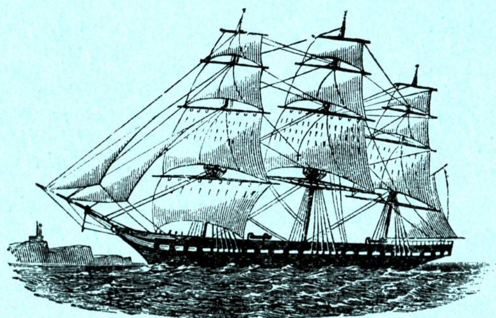
— — —

*Rimbauds betydning for eftertiden er et langt og kompliceret kapitel for sig. Her skal der kun peges paa et par fænomener, der har særlig interesse.*

*Rimbaud blev gravet op fra glemselen i firserne. Han blev en slags helgen eller martyr for symbolisterne og for kredsen omkring Mallarmé, men der var for megen frisk luft, for megen brutalitet og for lidt skønvirke i ham til at han rigtig kunde komme til at gøre indtryk paa disse digtere.*

*Det er egentlig først hos Apollinaire, at man mærker en direkte paavirkning. Men siden har Rimbauds betydning stadig været tiltagende. Litteraturen om ham vokser, den bestaar nu af 20-30 bøger og utallige tidsskriftartikler. (En af de betydeligste studier er Ruchon's bog fra 1929, til trods for forfatterens manglende forstaaelse af den nyeste franske kunst. Denne, og dens afhængighed af Rimbaud, er underkastet en meget fin analyse i Marcel Raymond's »De Baudelaire au Surrealisme«, 1933). Rimbauds ideer, hans »Seerbrev«, maaske mere end hans digteriske produktion, har mærket en hel kunstnergeneration, ikke blot digterne, men i høj grad ogsaa malerne. Fra Picasso og Chirico til Surrealismens gode og daarlige malere og digtere opfyldes kravet om kunstneren som Seer, befriet for det tyngende og kunsten uvedkommende meddelelsesindhold, anekdotisk eller psykologisk.*

*Knud Lundbæk.*



# F R A „L E S  I L L U M I N A T I O N S"

## Hjulspor.

Til højre vækker sommermorgenen blade og taager og lyde i dette hjørne af parken, og bakkeskraaningerne til venstre skjuler i deres violette skygge de tusind hastige hjulspor i den fugtige vej. Et æventyroptog. Man ser: Kærrer fyldte med forgyldte trædyr, master og spraglede sejl, i fuld galop med tyve blissede cirkusheste, og børn og mænd paa deres allermærkeligste dyr — tyve køretøjer, belæssede, dekorerede og blomstersmykkede som vogne fra oldtiden eller fra æventyrene, fulde af børn, der er pyntede til en forstadspastorale. —

Selv kister kører forbi, under natlige baldakiner med ibenholtsorte fjerbuske, trukket af store sorte og blaa hopper.

## Mystik.

Paa bakkeskraaningerne svinger englene deres uldkjoler over det staalgraa og smaragdgrønne græs. Flammende enge bølger helt op til bakkens top. Til venstre er mulden paa bakkekammen trampet fast af alle drab og alle slag, og alle de forfærdelige lyde følger deres bane. Bagved bakkekammen til højre orientens linie, udviklingens linie.

Og medens baandet øverst oppe paa billedet er dannet af den svingende og bølgende susen af havets konkylier og menneskenætter, daler den blomstrende blidhed fra stjernerne, fra himlen, og fra alt det andet, ned foran bakken, som en kurv, mod vort ansigt, og faar afgrunden til at blomstre og blaane nedenunder.

## Barbar.

Længe efter dagene og aarstiderne og de levende væsener og landene,

staar pavillonen af blodrødt kød paa havenes og de arktiske blomsters silke, (de existerer ikke).

Helbredt for de gamle heroiske fanfarer — som endnu angriber vort hjerte og vor forstand — langt borte fra fortidens mordere, Aa, pavillonen af blodrødt kød paa havenes og de arktiske blomsters silke, (de existerer ikke).

Blidhed!

Kulbækkenerne græder i en byge af rim. — Blidhed! Denne ild med regn af diamantvind, der kastes ud af det jordiske hjerte, der for evigt er forkullet for os. Aa, verden! (Langt fra de gamle skulesteder og de gamle flammer, som man hører, som man lugter.)

Kulbækkenerne og skummet. Musikken, afgrundens hvirvel og istappernes stød mod stjernerne.

Aa, blidhed, aa, verden, aa, musik! Og der flyder formerne, sveden, haaret, øjnene. Og de hvide taarer, kogende, — aa, blidhed! Og kvindestemmen, der er naaet ned til bunden af vulkanerne og de arktiske klippehuler...

— Pavillonen...

## Scener.

Den gamle komedies harmonier fortsætter, dens idyller deles:
Boulevarder med gøglertelte.

En lang træstamme tværs over en stenet mark, hvor den barbariske hob drejer rundt under de afpillede træer. I de sorte flor-gange følger skuespillerfuglene de spadserende med deres lamper og blade, og slaar sig ned paa en gyngende murstenspram i øhavet, der skjules af tilskuernes joller.

Lyriske scener, accompagneret af fløjter og trommer, daler ned rundt omkring i hjørnerne af loftet i moderne klublokaler eller i sale i den gamle orient.

Æventyrkomedien manøvrerer paa den skovklædte spids af et amfiteater, — eller spilles og moduleres for Bøotierne i skyggen af bølgende skove, paa kulturens tinder.

Operaen inddeles paa vor scene af ti skillevægge, der gaar fra galleriet til rampen.

## Efter syndfloden.

Saasnart syndfloden var ovre,
standsede en hare i græsset mellem de vuggende klokkeblomster, og bad en bøn til regnbuen, igennem edderkoppens spindelvæv.

Aa, ædelstenene, der skjulte sig, — blomsterne, der allerede havde faaet øjne.

I den snavsede hovedgade hævede slagterboderne sig, og man trak baadene ud mod havet, der laa foldet deroppe som paa et kobberstik.

Blodet flød hos Ridder Blaaskæg, — i slagtehusene, i cirkus, hvor Guds segl blegede vinduerne. Blodet og mælken flød.

Bæverne byggede. Kaffeglassene dampede i knejperne. I det store hus, hvor vinduerne endnu dryppede af væde, saa de sørgeklædte børn paa de vidunderlige billeder.

En dør smækkede i — og paa landsbyens torv stod barnet og svingede med armene, og vindfløjene og vejrhanerne alle steder svingede med, i den blændende byge.

Fru *** stillede et klaver op i alperne. Der var messe og konfirmation ved hundrede tusinde altre i domkirken.

Karavanen brød op. Og luksushotellet blev bygget i et kaos af is og nat paa polen.

Saa hørte maanen de hylende sjakaler i timmiansørkenerne — og hyrdedigtene i knirkende træsko i frugthaverne. Og saa fortalte Eucharis mig, i den violette skov, der var ved at springe ud, at det var foraar.

Væld op, dam — skum, rul hen over broerne og op over skovene. Sorte faner, orgeler, lyn og torden, stig op, rul frem — have og elendigheder, stig op og genoprejs syndfloden.

For efter at den er glemt — aa, ædelstenene der flygtede, og de aabne blomster — har det været een lede! Og dronningen, troldkvinden, der tænder sine gløder i lerfadet, vil aldrig fortælle os, hvad hun ved, og hvad vi ikke ved.

## Tavshed.

Hør træernes grene
de skriger i nat
aprilgrønne rene
akasiekrat.

I dampe sig svøbe
helgeners kor
de vender mod Phøbe
et blik uden ord.

Langt borte sig hæver
høstak og hus
de gamle kræver
en elskovsdriks rus.

Ikke gudsfrygtig
og ikke astral
er dampen der flygtig
staar om deres kval.

Stadig de dvæler
— Sicilien, Tyskland —
i triste taager
og gustne, ja netop!



# FØLELSER ELLER DRIFTER

**Af Sigurd Næsgaard.**

**En Supplering til Artiklen „Om Nutidens Grundlag for en skabende Kunst“.**

**1. Kunstens Udspring.**

Det er ganske almindeligt at ty til Følelserne, naar Kunstens sjælelige Udspring søges paavist. Og dog er der ingen Sinde skabt en Æstetik, der viser os, hvorledes de forskellige Følelser virkeligt staar bag de forskellige Kunstværker som deres Ophav, hvad man kunde vente sig, hvis Teorien var sand. Selv en saa moderne Kritiker som Bille kan ikke frigøre sig for denne Opfattelse, der sikkert maa opgives, hvis man vil forsøge at løse Spørgsmaalet.

De menneskelige Følelser er nemlig selv Udtryk for andre sjælelige Genstande, som man snarere maa ty til, hvis man vil finde Kunstens Udspring, nemlig de menneskelige Drifter. Følelserne svulmer op i vort Sind, naar de skabende Drifter, der er sat i Gang, strømmer rigeligere op til de arbejdende Steder, end disse kan forbruge dem. Dette bliver særlig tydeligt, hvor de arbejdende Steder pludseligt standser deres Virken.

Jeg kan illustrere dette ved, hvad Høffding fortalte mig om de to Skuespillere Jerndorff og Mantzius i Jakob Knudsens Stykke *Den gamle Præst*. Naar Spillet var til Ende, og Tæppet var gaaet ned, kunde de to Skuespillere gribe hinandens Hænder og holde fast i dyb Bevægelse. Den vældige Opstrømning af Drifter havde ikke mere at gøre i de arbejdende Steder i Legeme og Sind, nu da Spillet var til Ende, men der maatte gaa nogen Tid, førend den kunde standse, og de sidste Strømme maatte da søge Plads der, hvor de stadigt kunde optages, nemlig i Følelserne, som derfor svulmede hos de to Kunstnere.

Saalænge Drifterne har Adgang ud i deres Materiale, dannes der ingen eller kun meget svage Følelser, fordi der ikke er Brug for dem, og fordi de vilde staa i Vejen for Arbejdet. Stærke Følelser kalder al Interesse til sig, hvad enten det drejer sig om Frygt eller Skam, Begejstring eller Vrede, Vellyst eller Uhygge, og de er tilsyneladende slet ikke rettet mod en kunstnerisk Skaben, men mod helt andre Handlinger og Tanker. Men Drifter kan derimod søge sig Udtryk i Kunst saa vel som i andre Aktiviteter.

**2. Hvad er en Drift?**

En Drift er en kvalitativ Energiform, der kan sætte Legeme og Sind i Virksomhed. Den udspringer af Sjælen og faar sin Energi gennem denne, og naar den har faaet tilført en vis Energimængde, begynder den at virke paa sin særegne Maade, saa at dens Energi herigennem bliver brugt.

Den virker ved at oplade forskellige Stofligheder med sine Energier, saa at disse Stofligheder bliver aktive. Det kan være den aggressive Drift, hvis Energier strømmer ind i Muskler og Nerver, i Følelser og Tanker, saa at Mennesket derfor ikke blot bliver vredt, men det skaber krigeriske Tanker og Handlinger, og det udtrykker paa denne Maade sin Aggression. Eller det kan være den seksuelle Drift, som er sat i Sving med at oplade Legeme og Sind, saa at vi hengiver os i denne Drifts Ytringer.

Og samtidigt med, at Driften saaledes oplader Legeme og Sind, skaber den sig ogsaa Udtryk i Ansigtet og i Kroppen, i Hænder og Arme, i Fødder og Ben. Og den gaar videre til Tingene udenfor, hvor den ogsaa søger sig Materialer, som den kan udtrykke sig i. Den aggressive Drift skaber en aggressiv Kultur, den erotiske en Kærlighedskultur. Ernæringsdriften kalder den økonomiske Kultur frem, mens den ofte tvinger alle de andre Drifter ind under sine Krav.

**3. Dialektiken i Driftslivet.**

Der findes tre Grupper Drifter hos os, af hvilke de to staar i et ejendommeligt dialektisk Forhold til hinanden, medens den tredie Gruppe er neutral i denne Henseende. Denne tredie Gruppe er de forskellige Sanser og Tankeverdenen, gennem hvilke vi træder i Forbindelse med den objektive Verden, og derfor har jeg kaldt denne Gruppe for Objekt-Tilknyttere.

Stamdrifter og Afbrydere er de to andre Grupper, der benytter sig af Objekt-Tilknytterne, naar de skal til at bruge deres Energier. Til den første Gruppe hører saadanne som den seksuelle Drift, den aggressive Drift, Næringsdriften, Bevægelsesdriften og andre, og til den sidste saadanne som Angsten, Genertheden, Skammen, Søvnen, Ækelheden, Trætheden og Besvimelsen.

Er vi til Eksempel opfyldte af den seksuelle Drifts Energier baade i Legeme og Sind, saa vil en opdukkende Angst kunne forjage disse Energier i Løbet af et Nu, saa at vi i Stedet for den erotiske Tilstand glider over i en Angst. Den ene Drift bekæmper her den anden, og hvis de bliver koblede sammen, dannes der en Angstneurose, der til Eksempel kan hindre en Kvinde i at gaa alene paa Gaden, fordi denne Sammenkobling har medført, at Angstens Objekter nu er blevet Kærlighedsobjekter, saa at hun fristes til at kaste sig i Armene paa Fareobjekterne, under Sporvogne, under Tog, foran Heste o. s. v.

En rigelig Brug af Afbrydere medfører, at Stamdrifterne ikke kan blive anvendt, og al Opdragelse naar sine Maal ved at koble Afbryderne til sig, altsaa ved at sige Fy og Føj, ved at indjage Angst og skabe Smerter, o. s. v., saa at de opdragende Forestillinger bliver koblet til de afbrydende Drifter, der vendes mod Stamdrifterne for at lamme dem.

**4. Drifterne og Kunstværkerne.**

Blandt Objekt-Tilknytterne har Malerne valgt sig Synet som den Drift, der skal optage deres Stamdrifter og Afbrydere i sig og give dem Plads i sine Materialer, i Farverne, Lyset og Rumlighederne. Malerne standser Opstrømningen fra Stamdrifter og Afbrydere her, og lader disse Drifters Energier farve Synsverdenen med deres forskellige Kvaliteter, til der er dannet et Kunstværk.

Vi kender fra Ansigtet, hvorledes de forskellige Stamdrifter og Afbrydere kan skaffe sig Udtryk her. Ansigtet forbliver det samme, men forandres alligevel til et nyt, for hver Drift eller Driftblanding, der kommer frem i det. Vi ser det snart opladet med Aggression, saa at Øjnene lyner og Huden bliver rød, snart med Angst, snart med Smerte, eller det er den erotiske Drift, der ordner dets Udtryksmidler for at naa sine Maal.

Paa samme Vis strømmer Drifterne ud gennem Kunstnerens Hænder over i Farverne, som vælges og anbringes paa Lærredet, og hver Kunstner har sin særegne Sammensætning af Drifter, som han lader komme til Orde her. Prøv for Eksempel at sammenligne Billeder af Freddie og Asger Jørgensen for at se, hvem af de to der bruger mest Aggression i sine Arbejder. Ingen, der kan aflæse Drifter i Kunstværker, kan være i Tvivl. Freddie lader sin Aggression strømme ud paa Lærredet, mens Asger Jørgensen holder denne Drift tilbage, hvad enten det nu beror paa en Depression hos ham, der tvinger Aggression ind mod hans eget Indre, eller det beror paa en mere balanceret Brug af denne Drift, en bedre Blanding med de andre Drifter, end man finder hos Freddie.

Selve Udstrømningen gennem Sind og Legeme til Materialerne udenfor kan ske ganske stille, uden at der blusser nogen Affekt op, saa at Kunstneren ikke behøver at have nogen som helst Anelse om, hvilke Drifter han i et givet Øjeblik drives af. Han fylder bare Drifternes Energier ud i det Materiale, han har valgt sig som Udtryksgrund, hos Malerne altsaa Synsverdenen, og han forsøger at faa den rigeste Sammensætning af Drifter til at udtrykke sig, saa at han herigennem kommer til at aabenbare det mest mulige af sit Indre.

**5. Drifterne og Traditionen.**

Men vore Drifter har været anvendt til meget andet end til at bygge en bestemt Art

Kunst op, de er indfiltrede i alle Slags praktiske Arbejder, i religiøse Livsanskuelser, og de har samlet mangfoldige sociale Former op under vor Vækst. En Kunstner har derfor tusinde andre Maader at faa sine Drifter kaldt frem paa end den Kalden, der udgaar fra hans specielle Materiale, og det kan derfor være nødvendigt for ham at bruge nogle af disse andre Maader i Forbindelse med Udtryksgrunden, hvis han vil naa at skabe Værker.

Hans Førerdrift kan være saa indviklet i religiøs Ledelse af Menneskene, at han ikke kan rive sig løs fra bibelske eller kirkelige Motiver. Hvis han ikke benyttede disse i rigeligt Maal, vilde hans øvrige Drifter kun melde sig svagt, naar han begyndte at sætte et Maleri op. En anden kan have Føringen og den erotiske Drift koblet til Idéerne om betydelige Mennesker eller Mennesker paa de højeste Stillinger, saa at han derfor maa opsøge saadanne Objekter, hvis hans hele Driftsstyrke skal have nogen Betingelse for at strømme frem i Billedet.

*Og der, hvor man placerer sine Drifter, har man sin Livsanskuelse, simpelthen fordi Sjælen med dens Drifter er Livet i os.* Den ene Maler bliver derfor religiøs præget Kunstner, den anden social, og den tredie æstetisk, den fjerde naturalistisk, og disse Enkeltheder i Materialevalget kommer saaledes til at blive bestemmende for en Klassificering af Kunst, skønt de kun er Midler for en Kunstner til at naa sine Maal, men derimod ikke det kunstskabende selv, for det er kun Sjælen og dens Drifter.

Sjælen og dens Drifter vil da ogsaa altid frigøre sig for den Underkastelse under Materialer, der udgaar fra saadanne Anskuelser, og herved kommer der saa en Dialektik i Gang mellem den enkelte Kunstners Natur og den Tradition, han har samlet op under sin Udvikling og bundet sig til.

#### 6. Den abstrakte Kunstner.

Den abstrakte Kunstner er et Menneske, der helt og holdent søger at stille sig paa Sjælens og Drifternes Side, for at han derigennem kan komme til at udtrykke det menneskelige Indre i sin Renhed, i virkelige Beskaffenhed uden Iblanding af fremmede Hensyn. Han forsøger at faa sine Drifter til at vælge Materialer, der ikke faar nogen som helst anden Opgave end den at lade sig fylde af Drifterne, saa at Kunstobjektet bliver det renest mulige Udtryk for hans Kræfter.

Rum, Farver og Lys ophører gennem hans Arbejde med at være Fremstilling af en objektiv Verden for at blive Udtryk for det menneskelige Indre. Førerdriften begynder at ordne et Stof, Stivnedriften giver det faste Linier, Aggressionen fjerner alle Modstande, og Kærligheden fylder det med al den erotiske Varme, som den ejer. Formdriften øser af sine Rigdomme ud i det, der er ved at blive til, og Forandringsdriften varierer fra Punkt til Punkt over den hele Billedflade. Sjælen sender sin magiske Virken hen gennem det hele Værk, til det har Eventyrets Lethed.

Sjælen og Drifterne arbejder her, som Guds Naade hos Claudel, naar han griber hele Jorden for at vise, at den er et Materiale, som mindes Gud, og igennem denne Erindren kalder paa ham. Og Gud kan ikke noget uden os. Farve, Lys og Rum er denne Jord, der mindes Gud, nemlig Kunstnerens Sjæl og Drifter, og gennem denne Erindren kalder de paa hans Kræfter og bringer disse til at forme og fylde det modtagelige Stof, indtil det sitrer og straaler deraf.

#### 7. Er den abstrakte Kunst mulig?

Kan man virkeligt tage Synsverdenens Materialer, Farver, Lys og Rumlighed og derpaa frasi alle deres objekt-tilknyttende Elementer for saa at have en Stoflighed tilbage, der er fuldkommen villig til at optage alle Kunstnerens sjælelige Kræfter? Enhver Stump af dette Materiale er dog født baade som objekt-tilknyttende Stof og som Udtryksmiddel. Solen paa Himlen knytter os altid til det vældige Himmellegeme, samtidigt med at vi fylder den med vor Sjæls Rigdomme mere eller mindre efter Trangen i Øjeblikket.

Men lad gaa. Lad den abstrakte Kunstner

rense Materialet for enhver Objekt-Tilknytning forat have det absolut villige Stof tilbage til Sjælens skabende Virken. Er han i Stand til at undvære alle de billeddannende Forestillinger, som den hidtidige Malerkunst har anvendt, naar han vil til at male? Kan han aktualisere sin Sjæl og dens Drifter og fylde dette villige Stof, uden at han lader sig inspirere af de driftkaldende Motiver, som hans Kollega maa bruge for at komme i Gang?

Der er ingen Tvivl om, at den abstrakte Kunstner ved at vælge det rene Materiale, som Objekt-Tilknytningerne er siede fra, har Betingelser for at skabe det helt ægte Maleri, og der er næppe heller nogen Tvivl om, at han vil bringe Malerkunsten videre gennem sit Arbejde, end den er naaet hidtil, hvis han formaar at skabe sig en Stil, der er bygget op over hans Indre, saa at den svarer til Menneskets Storhed.

Den abstrakte Kunstner, der formaar at skabe en saadan Stil, kommer til at forme en fundamental Kunst, i hvilken vi møder Mærket af Mennesket og dets Drifter mere ægte end nogen Sinde før.

*Sigurd Næsgaard.*



Ejler Bille: Fuglebillede, 1942.

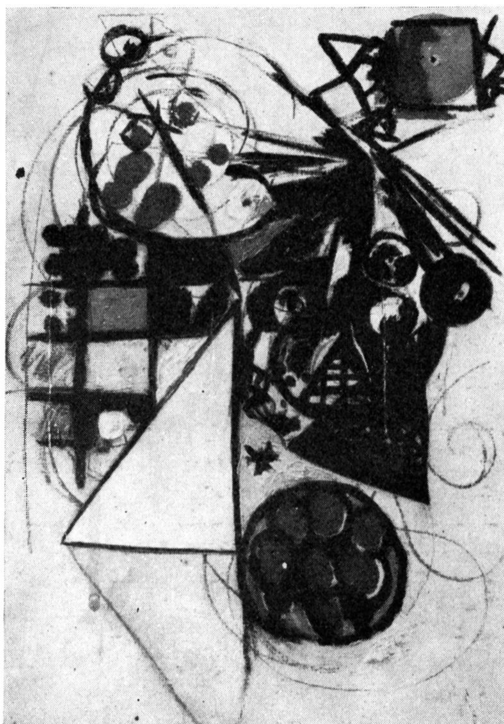


# ejler bille . af carl henning petersen

»hvor vilde jeg gerne skrive noget godt om kunstneren ejler bille's ting. noget, der fik andre til virkelig at forstaa de værdier, der ligger i hans malerier, skulpturer og digte. men det er svært at skrive, naar man ellers søger at omsætte sine energier og følelser i ting, der ikke har noget med ordets kunst at gøre. jeg vilde derfor meget hellere føre dem hen til tingene, og der lade tingene tale. det er det eneste sprog, hvori kunst kan forstaas. det tavse sprog — der taler direkte til sanserne — og saa vil det ske. en oplevelse af en fin og rig verden med sole, der lyser mildt paa tilskueren og gør ham glad, sætter ham i forbindelse med kunstens oprindelighed, et menneskes søgen og finden.«

ejler bille er nyskabende i sin kunst. noget bedre kan ikke siges om en kunstner i vor tid. han har skubbet traditionen i kunsten til side og lader sig i stedet inspirere af det altomfattende i livet og rummet.

mennesket har en rig og omfattende fantasi. at føre den i forbindelse med stoffet, saa den bliver maleri og skulptur og digt er et vældigt arbejde, fordi fantasiens mysterier og syner er lige saa uendelige som himmelrummets dybder.



Ejler Bille: Eksplosion, 1939.

ejler billes billeder: brune farver stiger op fra dybet. synger mørke sange. hygger sig. staar stille. og man hører kun een tone fra sjælen. alt er stille i naturen. en kvinde rejser sig. søger med stemmen at naa dig. hurtigt. hurtigt. vandet skyller over os.

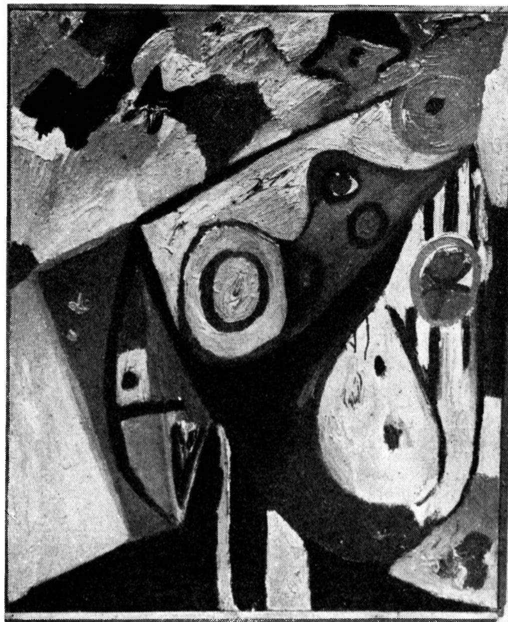
fra i aar har bille malet blandt andet et brunt billede. det staar for mig som

sarte brune farver, der slynger sig. højt oppe mod rammen svæver den gule og tindrer af glæde. faldende former bevæger sig lydløst mod bunden. sommerens sødme bevæger os. alt er stille liv. der er nogen sørgmodighed.

jeg husker et andet billede. det er nogle aar gammelt. fra 1939 eller 40. en følsom bygmester har været her. farveplanerne skifter. en bygning rejser sig. menneskelige former anes. det hvide, det rene har skyllet alt snavs bort. solen staar lavt paa himmelen. højt oppe dukker allerede stjernerne frem. bygmesteren er lykkelig.

jeg hører ejler bille tale med sig selv i et af hans digte: »det er nu foraar. solen drysser ned. mine haandflader bliver gule. mine hænder lyse grønne. mit jeg udstraaler farver. kvindens læber drømmer. mine to ben gaar. usandsynligt ud i det blaa rum. det usynlige hjerte slaar«. hans lille øgle, en hvid skulptur, ser paa mig. »øgle, du krummer dig, din hvide glatte bug løfter sig. bragte du bud fra en anden verden — fantasiens lykkelige land«.

mange billeder og skulpturer fra de senere aar, udstillet dels paa corner & høstudstillingen, dels privat, staar for mig. de danner tilsammen billedet af en stærk og personlig kunstner.

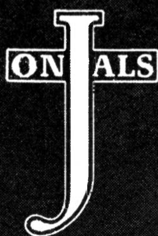


Eiler Bille: Komposition, 1942.



Ejler Bille: Maske, 1940.

# *FOTOGRAFI*




*Jonals Co.*

BREDGADE 76
Central 1663

# „BILLEDKUNSTEN“ · AF AAGE MARCUS

Med „Billedkunsten“ af Aage Marcus er dansk kunstlitteratur blevet et stort og værdifuldt værk rigere. Det er en bog, der spænder over al verdens kunst fra de første hulebeboeres og op til nutidskunsten omkring 1914. Billedstoffet er valgt med en saa levende og ægte sans for det, der har liv, at det er med stor glæde, man blader bogen igennem. Der er ikke de billeder man almindeligvis ser, man faar derimod mange nye og stærke kunstindtryk. Og hvad der har meget stor betydning i en bog som denne, der er baade i fotografisk og reproduktionsmæssig henseende ydet det allerbedste arbejde.

En oversigt af denne art er ny herhjemme, og synspunkterne i den kan nok overraske en og anden, der ikke har opdaget, at man er kommet videre end firsernes naturalisme. Hvor banebrydende det endnu maa forekomme nogle, at f. eks. negerkunsten er taget med i sammenhænget, kan man se af følgende temmelig utrolige udtalelse af Johannes V. Jensen i en kronik i Politiken om denne bog. „Et hensyn tages til gældende opinion, siden ogsaa den er et faktum, undertiden længere end man synes tilraadeligt, saaledes indbefattes negerskulptur under begrebet kunst, skønt etnografien dog vist vil gøre krav paa den, men det menes jo nu, og maa for saa vidt indregistreres“. Efter denne passus er det velgørende at læse den sætning, hvormed Aage Aarcus afslutter kapitlet om negrene. „I selve den skulpturelle opfattelse, den rent umiddelbare fornemmelse for de tre dimensioner, overgaar negrene sammen med indierne — i virkeligheden alle andre folk“. Mens afsnittet om negrene vel ikke kan kræve større plads i kraft af den mængde stof bogen omfatter, kan det samme ikke siges om sydhavskunsten. I dette afsnit er sydhavsfolkene og nordindianernes kunst presset sammen i een baas, uden at man kan faa fat i andet end en ret overfladisk forbindelse i udtryksformen mellem disse vidt forskellige naturfolk. Ny Zeelands Maiorikunst er omtalt og afbildet, og kunst paa Salomonsøerne, men saa personlig og fremragende kunst som Ny Guineakunst og de berømte ahnefigurer fra Ny Irland og New Brittanien er helt forbigaaet. Om amerikansk kunst før Kolumbus rummer bogen et interessant afsnit med et sjældent billedmateriale.

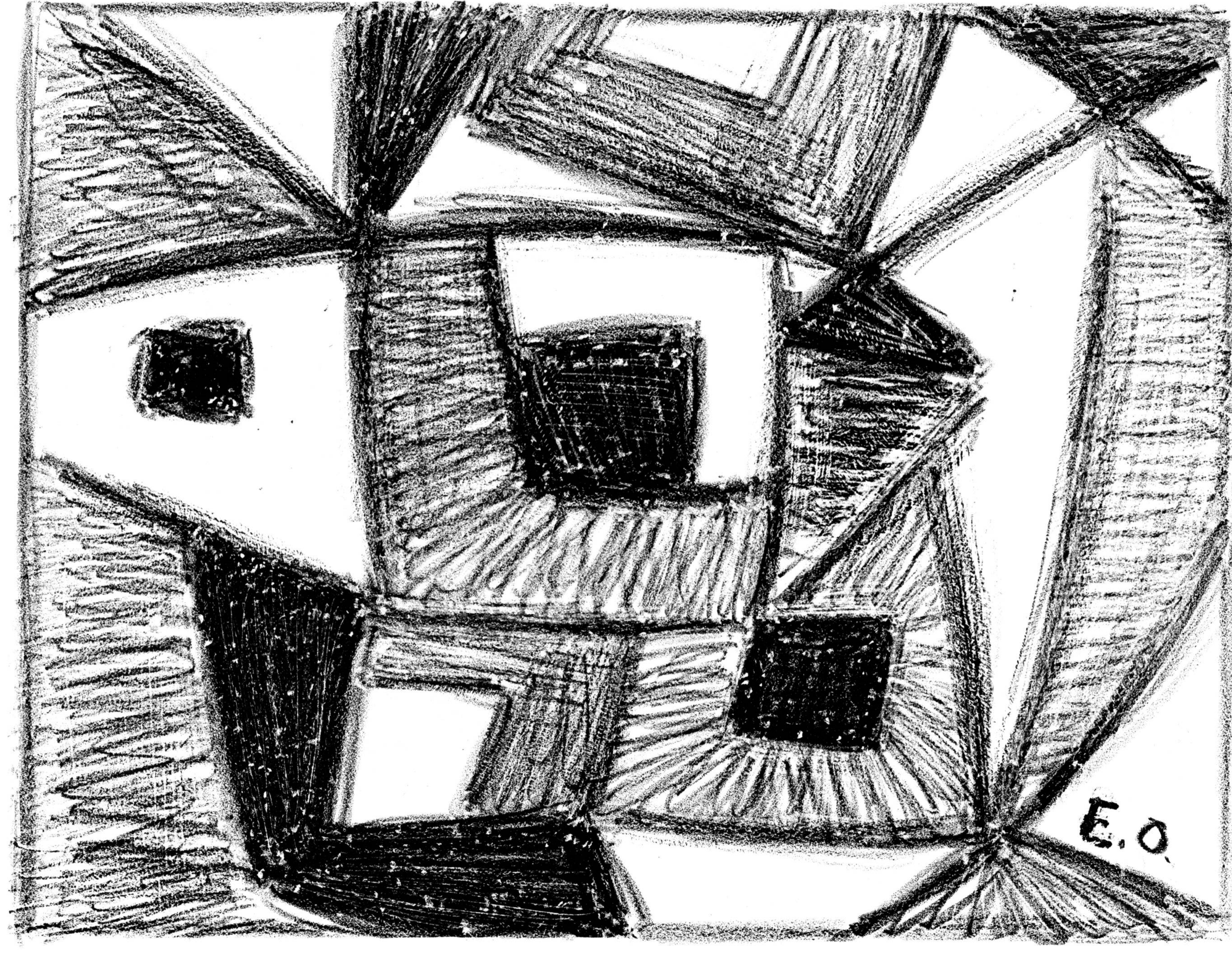
Langt den største plads i bogen optager naturligvis vor egen vesteuropæiske kunst. Bogen slutter med et afsnit om dansk kunst. Jo længere man her kommer op imod vor tid, jo mere gør de personlige synspunkter sig gældende. Naar man ser Johannes Larsen fremhævet som den bedste af Fynboerne, er der mange, der ikke vil være enige med ham. Han indrømmer, at Johannes Larsen ikke arbejder eksperimentelt, men er det ikke en betydelig brist for en kunstner?

I oversigten over den internationale kunst slutter bogen med en farvereproduktion af Edvard Munch. Dermed er Aage Marcus kommet saa nær op til gennembruddet i moderne kunst, at man savner enkelte reproduktioner af dem, der sammen med Munch betød ekspressionismens gennembrud, nemlig van Gogh og Gaugin og Matisse (der ganske vist alle kort er omtalt) og muligvis endelig, fordi han har saa afgørende betydning for den ny kunst, et billede af Picasso. Til gengæld kunde saa et ret ligegyldigt billede som det af Ford Madox Brown, og i et tilfælde som dette, hvor det drejer sig om at afslutte verdenskunsten, vel ogsaa visse sider af vor egen danske kunst, bedre udelades til fordel for det større overblik. Bogen indeholder flere udmærkede farvetryk, bl. a. et af det ejendommelige og smukke billede af Kristi opstandelse fra Isenheimeraltret malet af den gamle Mathias Grünewald.

Slaar man op i en tilsvarende kunsthistorie paa fransk, nemlig den, der er udgivet af Elie Faure, glæder man sig over de mange udmærkede og nyttige tidstavler, der findes anbragt bag i registret, og som hjælper til at forstaa, hvilken kunst og hvilke kulturelle perioder der har udviklet sig samtidig paa forskellige egne af jordkloden. Hos Aage Marcus findes nok en tidstavle over oldtiden og en over nyere tid, men langt fra i saa omfattende udarbejdelse som Elie Faures.

Iøvrigt bør det siges, at enhver der har raad til det, burde købe „Billedkunsten“. Særlig nu i tiden er det en værdi igennem en bog som denne at kunne se langt ud over vor tids og vor nations grænser.

*Ejler Bille.*


E.O.

## GRØNNINGENS KATALOG

Piet Hein, der efterhaanden grukker og polygonerer alle steder og til alle tider, er naturligvis ogsaa indfanget af Grønningens spalter.

I aar har han udfyldt tomrummene mellem billederne med morsomme dybsindigheder eller dybsindige morsomheder, hvad man nu vil.

Der ligger altid en fare og lurer, naar man omgiver sig med saadanne „sprichwörter", hvis mening i kraft af en original ordsammenstilling tilsyneladende antager en vis gyldighed: Man kan tage dem alvorligt.

Grønningen har mindst taget en af Piet Heins sentenser alvorligt, nemlig den, der lyder: *Der skal en vis alder til at være ung.*

Naar man gennemlæser kataloget, viser det sig, at de fire artikler, bladet indeholder, er samtlige fire mindeord om unge — der er saa gamle, at de er døde.

Ganske vist gøres der opmærksom paa, at Pierre Bonnard endnu lever, men de fire reproducerede billeder, der er udført 1893, 1893, 1897 og 1912, lader formode, at han ikke har malet siden 1912.

Først omtales Charles Malfray. Efter hvad man faar at vide, maa det beklages, at Malfray ikke inden sin død naaede at blive saa ung, at han kunde naa at gæste Grønningen.

Dernæst mindes Kai Nielsen ved et hoved af Larsen Stevns. Begge mindes altid med glæde.

Om Bonnard skriver Jørn Rubow berettiget, at han af en eller anden grund indtager en mærkelig beskeden plads i den almindelige forestilling om nyere fransk kunst.

Der havde været al grund for Grønningen til at have afhjulpet dette beklagelige forhold før krigen — især efter Bonnards mislykkede gæsteoptræden paa udstillingen i sin tid.

Vi husker endnu en avisoverskrift: Grønningen kasserer Bonnard.

Det var i 1936.

Øjensynligt ønsker man i Pascin at se „en rig, fint kultiveret og harmonisk Personlighed", som Rubow skriver om Bonnard, og af en saadan er det efter Rubow urimeligt at forlange „det heftige temperament og de stærke lidenskaber".

Hvis man i Pascins sensualisme ser et dekadent træk, hvorfor saa lufte dette provinsstandpunkt?

Der er meget i det lille hefte, der tyder paa, *at man kan blive for gammel til at blive ung.*

Grønningens ansigt spejles i kataloget, man ser en træt grimace.

Alle malerne der oppe ved det — men ingen har mod til at forlade det veldækkede bord.

*R. M.*

## TRE GODE BILLIGE KUNSTBØGER

*Thaning og Appels forlag. 3,50 kr.*

Det er en tiltalende ide fra forlagets side at udsende en saadan serie, og saa er bøgerne prisværdigt billige. Interessen for den gode kunst er stigende, og musæerne er omtrent helt lukkede, saa vi maa være glade for alt, hvad der kan støtte billedhukommelsen.

*Ellen Poulsens* velskrevne bog om *Jens Juel* afhjælper direkte et savn. Der eksisterede vist ingen bog om Juel, og der er gode ting baade for kunstnere og interesserede at se paa.

*Henrik Bramsen,* hvis skriveform er noget professionel, knirkende, giver dog gode oplysninger om *Købkas* liv, hans afstand fra det romantiske sværmeri og hans vej ind til det realistiske og lyriske. Hans liv var heller ikke uden kamp med uforstaaende autoriteter. To aar før han døde, søgte han forgæves at blive optaget i akademiet. Det forekommer en ufatteligt idag.

*Harald Leths* bog om Phillipsen er den bedste i serien. Det er godt at læse en bog skrevet af en maler, der viser sin oplevelse og begejstring i et levende sprog.

Skulde der kritiseres noget ved bøgerne, maa det blive det lidt „Ota"-agtige udstyr, hvilket man dog maa indrømme opvejes af prisbilligheden. Vi haaber paa flere bøger i denne serie baade om Abildgaard, Dankvart Dreyer, Sonne og Konstantin Hansen. *K. B.*

## AKTUELT KUNSTNERLEKSIKON

*Gelsteds Kunstnerleksikon.*
*Arthur Jensens Forlag.*

Der er i tiden stor interesse for leksika. Gelsteds er ikke beregnet for samlere og auktionsgængere, men for folk, der vil orienteres lidt i kunstlivet idag. Det er en bog, der har et tidstypisk præg og samtidigt et subjektivisk gelstedsk præg, og det er det, der gør bogen interessant.

I 1844 afsluttedes redaktionen af sidste udgave af Weilbachs kunstnerleksikon, og der har vel ikke siden været et, der er saa interessant som Gelsteds med de mange pudsige og ofte rammende kommentarer.

Slaar man tilfældigt op et sted f. eks. paa side 86—87, ser man, at Immanuel Ibsen affærdiges ganske kort, medens Poul Høm faar en ligesaa indgaaende omtale som en ny dame Ruth Højbjerg Petersen, om hvem vi faar oplyst, at hun i 1939 har udstillet en sprællemand.

Udstyret og formatet er smukt og fortræffeligt til en haandbog. Det vilde maaske have livet op med et par billeder, og for samlere vilde det maaske have været af værdi om de forskellige maleres signatur var indføjet.

Det er muligt, at der er taget lovligt meget hensyn til de sidste par aars nye folk, naar der samtidig udskydes kunstnere som f. eks. Sonja Ferlov og fynboen Niels Kyhn, der idag holder sig i ro, eller afdøde kunstnere som Niels Erik Lange, for hvem Kunstforeningen fornylig afholdt en mindeudstilling.

Bogen synes at være meget hurtigt redigeret, men med en sans for det væsentlige, og den er interessant at kigge i.

*K. B.* *K. E.* *A. J.* *H. N.*

## INDIANSK KUNST

Foreningen for ung dansk kunst arrangerede i januar måned en udstilling af indiansk kunst i Kunstindustrimuseet. Foreningen havde lånt godsejer Reimanns store og alsidige samling, der rummede ting af stor etnografisk og kunstnerisk interesse.

Stærkest og mest fremmedartet virkede måske tingene fra Alaska. Ikke blot de gobelinvævede dansetæpper, men også de udskårne og bemalede træsager — lige fra de 2 over 4 meter høje totempæle, der var opstillet i museets gård — til de små fantastiske danserangler og medicinmandsrekvisitter, der var fremlagt i montrer — gav et stærkt indtryk af et upåvirket folkeslags oprindelige skabertrang og farveglæde. Det virkede så meget mere overvældende, hvis man samtidig havde lejlighed til at aflægge et besøg på „Stockholmerudstilling"s blegsottige, forsigtigt, humørforladte pænhed —.

Indianerudstillingen var den nystartede forenings første udstilling. Det var en lovende debut — og vi imødeser med spænding, hvad der følger efter. I de afspærringstider, vi gennemlever, er man glad for alle forsøg på at skaffe lidt erstatning for de indtryk, man i normale tider opnår gennem udenlandsrejse.

AXELHOLM, KBHVN.